

跨文化审美与音乐美学

◆林诗媛 厦门大学艺术学院音乐系

摘要:根据多伊奇的理论,跨文化审美欣赏是指艺术作品的文化——作家的世界观,文化——审美偏爱,形式的内容和符号价值。这四个维度通常被运用在文学作品以及美术作品的欣赏当中,然而这四个维度同样能够帮助我们克服在欣赏音乐作品时所遇到的障碍。本文将从跨文化审美的四个维度并结合音乐美学中的相关理论,旨在更好的理解、诠释和欣赏音乐作品的实质内涵。

关键词:文化审美 符号价值

跨文化审美是一个客观事实的存在,在我们日常阅读文学作品,或是鉴赏美术、音乐作品中我们无可避免的要启动我们自身的审美功能。而这些作品不可能仅仅限于本民族的作品,就算是作为一个极端的民族主义学者来说,涉猎非本民族的作品是无可避免的。在音乐学方面这种跨文化的比较性审美尤为突出。

不论是民族音乐学亦或是西方音乐史这样的音乐学学科都与跨文化有着密不可分的关系。民族音乐学萌芽于18世纪中叶,从18世纪的“西方中心论”直至19世纪80年代英国语言学家艾里斯在他的著作《论各民族音阶》中总结道:“全世界不是只有一种音节,或只有一种自然音阶”。突破了当时的“欧洲中心论”,均显示了要深入的研究这一学科,就不得不触及跨文化的这一领域。¹

我们必须承认,各民族的差异性客观存在的,所以当我们面对西方的音乐作品时会感觉到不知所措,无从下手,也就更谈不上合理的鉴赏了。其次,即使我们了解了其内涵和创作手法,我们也存在着审美上的不同,换言之,就是对美有着不同的感受。美国的音乐家威利·阿佩尔认为:“音乐的美学是研究音乐与人类的感官和理智的关系的学科”。换言之,是研究音乐成品和人道的感性和理性认识关系的人总是用自己的感性(主观)认知去对音乐作品进行个人的润色。所以可能会出现对作品价值的认定出现分歧的情况。所以如何跨越这样的障碍便是本篇论文所要着重讨论的问题。

一、跨越“文化——作家世界观”

美国夏威夷大学学者艾略特·多伊奇曾在他的《比较美学研究》中提出了审美的四个参照维度,这个四个维度分别是:“文化——作家世界观”、“文化——作家审美偏爱”、“形式的内容”、符号价值。其中的第一个环节便是“文化——作家世界观”。

从多伊奇的著作中我们可以清楚的

发现,他致力于从不同文化中来探求美学的重建与对美学进行重新评估²。他的第一个环节所要强调的就是作家不同的世界观是来自不同文化的影响,而作家个人的世界观渗透在其艺术作品中。所以要对作品进行鉴赏首先就必须跨越这道障碍。这点事实上与音乐美学中的他律美学的观点不谋而合,他律美学认为:“音乐本身体现着某些外界的客观实在,即音乐总是标志着纯音响现象之外的某些东西,它们主要是人类的情感”³。人类的情感也包含着人与自然、人与社会、人与自身都方面所迸发的情感。而在中西音乐当中,一个较为突出的并可以加以比较的主体是人与自然之间关系问题。在贝多芬的《第六“田园”交响曲》这部作品向我们展示了贝多芬对待自然是怀抱一种感恩和崇敬的心情,他将自身对自然的感受融入音乐中,在我看来贝多芬将人与自然看作是两个独立的个体,人被自然所散发出的魅力所感染,从而对现实的功利更加的厌恶。他为每一个乐章都加上了标题,分别是:“到达乡村的愉快感受”、“溪畔小景”、“乡民欢乐的聚会”、“暴风雨”以及“暴风雨过后的愉快和感恩的情绪”。在整首交响曲中既有冲突又有统一,尤其在第一乐章他避而不用自己偏爱的主题发展手法,代之以均衡的变化,反复,避开了他常用的极端调性倾向,采用了相互间保持三度关系的调性对置(如G大调——E大调),从而保持了安宁、静观的特点。⁴那是一个面对美丽的自然所产生的一种平静、祥和的心情,在音乐中他突出了自然和人这两个独立的个体。我认为,这是作曲家世界观中彻底的二元论的表现。而在代表中国传统音乐的古琴曲《高山流水》怎是体现了另一种世界观——天人合一,自然于人融为一体。乐曲以抒情性的曲调为主,模拟性的描写为辅;用情景交融、交相辉映的艺术手法,深刻地表现了人们对万紫千红、富于生机的大自然美景的热爱与赞颂。它把富有无比生命力的自然现象人格

化了,实际上是人们崇高感情的升华,表现了一种胸襟开阔,百折不回的思想境界。以上的这段描述向我们展现了情和景是相交融的,人成为了可忽略的抽象物,着重的只是情景交融而后升华成的思想罢了。

对于贝多芬的交响曲和中国古代古琴曲《高山流水》中所呈现出的不同思想,我们均可以从中西方各自的文化中找寻根源。西方哲学自古希腊开始就十分突出人与自然之分,并把天人之分看作是知识和智慧的起点、人自觉为人的起点。《圣经·创世纪》所述亚当和夏娃因偷吃智慧果而懂得裸体可羞的故事,说明人的智慧始于人走出同自然浑然无别的原始状态,知道了自己不同于一般动物,这虽是神话,却包含了西方文化的基本精神。而中国的老庄哲学中则是强调“天人合一”,人与自然是没有什么区别的,是一个统一和谐的整体。

由此可见,我们只有了解这样的文化差异后,才能够跨越欣赏中的障碍,显然对于我们更好的欣赏具体的艺术作品是相当有帮助的,我们不能将作品当作纯粹“物质”,而是要把握其内涵,而这其中“文化——作家的世界观”便是重要的组成部分。

二、跨越“文化——作家审美偏爱”

了解并跨越“文化——作家世界观”的障碍后,随即而来的便是第二个环节——“文化——作家审美偏爱”。多伊奇在《比较美学研究》中对解释是:“所谓文化——作家审美偏爱是指艺术家的具有审美性质的、基本的或最一般的选择,这种选择同艺术家所在的文化具有密切的关系,现实了这种文化中所有经验者的审美需要和期望”。如果说第一个环节是审美的基础,那么此环节则是支架。在余英豪先生编著的《音乐学概论》中指出:“对一部作品的正确认识还必须通过对某一种类型的、特定音乐风格的认识来实现。这种必不可少的音乐文化修养是进行

正确认识的必备条件。”⁵我认为,余人豪先生的这段话与多伊奇对“文化——作家审美偏爱”所下的定义有着密切的联系。对某一种类型的、特定音乐风格的认识是与艺术作品微观的把握,而作曲家的审美偏爱也正是这种宏观把握中的一部分。欧洲音乐的调性变化是靠升降半音实现的。第四级升高半音转入上属调,因为是升高半音,所以较之原调显得刚劲、明亮、开阔;第七级降低半音转入下属调,因为是降低半音,所以较之原调显得柔和、优美,甚而压抑。这种音响效果属于自然属性范畴,只要有听觉的生物,反映一般都会是近似的。因此,这种升降半音所形成的客观效果中西是一致的,共通的。然而,建立在五声基础上的民族调式,一般情况下转调不是直接升降半音,而是靠 fa、si 两个偏音的出现,即靠变宫为角或清角为宫运作的。⁶这就是属于审美偏爱的范畴。五声调式中的“扬调”所呈现出来的效果是“刚劲、明亮”同西方转入上属调的效果相似,但其运用的手法均带有各自文化中的偏好。

这种审美偏好也是一种长期形成的固定的“情感模式”,中国的五声调式所强调的是平衡,从简洁中体现多样,这与中国古代“和”的哲学是相吻合的。而西方所强调的则是冲突、矛盾,在冲突中征服和进取。所以在不同的文化语境中所形成的审美偏好也有着很大的不同,所以为了能够更好的把握细节,我们在欣赏的过程中必须穿越这个障碍。

三、理解“形式的内容”

多伊奇对于作品“形式的内容”是怎么定义的:“呈现出来的构图和涉及,对立和紧张的而解决,艺术作形式方面的内在的生命力”,它是“审美经验的基本材料和价值的基础载体”⁷。这与音乐美学中的自律美学不谋而合。自律美学所强调的是音乐的内容不是外来的,不是独立于音乐之外的什么东西,既不是情感,也不是某种语言、映像、比喻、象征、符号,它的内容只能是音乐自身。⁸换句话说要理解、把握作品的深层次内涵,就必须理解“形式的内容”。在美术作品中,形式的内容指的是线条、色彩、构图,而在音乐中则是音调、旋律、节奏、力度这类元素,相比起第二个环节,此环节似乎是在其上更加精进。中西方艺术在这点上也有着差异,我认为,在音乐上,西方作曲家能够传递给听众切实的内容,偏重于写实,而中国古代音乐则是希望听众能够“领悟”其中深意,偏重于写意。例如:在贝多芬的田园交响曲中,我们能够很清晰的感受到具有田园气息的生活,甚至能够嗅到大自然的味道,能够跟随着音乐的流动刻画出一副美丽的田园风景画,正如柏辽兹曾经说过的那

样:“这是一幅令人惊奇的图画,看来象普辛和米开朗琪罗的联合作品。描写乡村景色和牧人们优游自若的神态和愿望,这里有的并不是弗洛里安的快活的牧羊人,更不是《夜莺》作者勒布朗的牧羊人,也不是《乡村卜者》的作者卢骚的牧羊人,这里的对象是大自然,纯真的大自然。”⁹我们能够从它色彩清新的管弦乐中感受到田园的风光,贝多芬也避免使用一些“极端的调性倾向,采用了相互之间保持三度关系的调性对置(如 G 大调——E 大调),从而保持了安宁、静观的特点”。而中国古代音乐则恰恰相例如,经典的南音作品《韩熙载夜宴图》,从这个作品的本身的历史背景就已无从考证,从创作的本身就已经承载了作曲家丰富的想象力,总共分为六个部分“沉吟”、“清吹”、“听乐”、“歇息”、“观舞”、“散宴”,从标题上来看它蕴藏着一种神韵,给予人们足够的想象空间,再加之南音的传统乐器筚篥等奏出的音乐,不禁有种穿越时空,身临其境之感。南音乐舞不仅仅要听其音,更要品其韵。只有把握这样的形式内容,才能够在欣赏前做好充分的准备,真正的穿越障碍。

四、理解“符号价值”

理解符号价值是跨文化审美的最高阶段,符号本身就是一种形式,人类赋予了它新的生命,使其有了新的内涵,例如,“太阳”代表光明,“十字架”代表上帝,“骷髅”代表死亡。音乐上,音乐符号尤其特殊的价值,这种价值是需要一定的转换的,通过一定的媒介被人们所认知。1927 年,卡西雷尔在第三届美学和一般艺术学大会期间,组织了一次关于音乐中的符号的学术讨论会,舍林在会

上作了中心发言,并首次提出了音乐领域中有关符号特性的类型学——符号学¹⁰所以舍林应该算的上是音乐符号学领域的第一人。在比较美学中,多伊奇将符号价值进一步区分为自然符号价值、因袭符号价值和本质符号价值。他将艺术的符号归类与本质符号价值,认为艺术的本身就是具有价值的,这一点音乐作品能够给予很好的诠释。

首先,我们在理解符号价值的时候,总是会现将其转化为视觉上的物质,进而探讨其意义,但在音乐作品中,乐谱本身就是一种特殊的符号,我们必须通过现将其转化为声音,通过听觉来诠释这个符号本身的价值。中国听众虽然对西方古典时期的交响乐涉猎不多,但是他们也能够从乐曲结束的时候给出掌声,这从表面上看也许是一种随大流,但是事实上他们潜意识里面明白当乐曲必定要在某一个乐音稳定的地方才能够结尾。也许他们并不知道 1-4-5-1 是最稳定的结构音列,但当这个结构音列转化成声音的时候,他们能

够辨别出来,这就是他们在潜移默化过程中对这个“符号”达成的共识,这是一个不同于语言与其他艺术形式的翻译过程。其次,音乐中的符号价值是与其文化背景、宗教信仰相结合的,例如,在贝多芬的《命运交响曲》中,“命运”这个动机就是一个符号,但听众在诠释这个符号的时候,会有着不同的看法。例如,克雷奇尔就曾提出,说车尔尼曾有记录,这曾是树林里的一只黄,是它给了贝多芬这一动机。而在第二次世界大战期间,有人发现这一节奏型与莫尔斯电码的符号“V”极为巧合的一致,并将这一发现在英国广播电台播出,贝多芬的这一动机从语义学的角度又被赋予了新的意义“V=Victory(胜利)”(=希特勒“命中注定”的失败)。¹¹这些都是扎根于当时的文化背景的,所以当我们理解符号价值的时候必须与当时的文化以及宗教信仰相结合。可以说跨文化审美到了这个阶段,也许已经不存在什么中西的障碍了,因为在对某种符号的理解上我们达成了共识,或者说是理解。

通过这四个层次在结合音乐美学上的理论思想,我们也许能够比较顺利的通过文化给我们设下的“障碍”,更好的去诠释和欣赏作品中的深意,也能够更好的比较中西文化之间的差异性和共同性,从而达到新的理解和认同。

参考文献:

- [1] 吴国栋. 民族音乐学概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2012.
- [2] Ashok Malhotra, Society Studies in Comparative Aesthetics. by Eliot-Deutsch Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 37, No. 1 pp140-141.
- [3] 余人豪. 音乐学概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2012.
- [4] 王竹芬. 贝多芬的“田园——交响曲和钢琴奏鸣曲的比较与特点[J]. 音乐探索, 2006, (S1).
- [5] 刘正雍. 民族调式的“灵魂”效应[J]. 黄钟, 2007, (01).
- [6] 李庆本. 跨文审美欣赏的四个维度[J]. 文艺理论研究, 2012, (01).
- [7] 侯康为. 论贝多芬音乐中的崇高与自然[J]. 音乐研究(季刊), 1995, (02).
- [8] 宁坤, 李冉. 浅谈音乐符号学的社会性[J]. 艺术广角, 2008, (03).